Należytość pocztową opłacono gotówką.

NASZ WYRAZ

MIESIĘCZNIK LITERACKO - ARTYSTYCZNY

Cena 30 gr

Prenumerata roczna w Krakowie zł 3·50

ROK V ● NR 1

Prenumerata roczna zamiejscowa zł 4

Styczeń

Rękopisów niezamówionych nie zwraca się.

KRAKÓW

IGNACY FIK

DZIEŁO SZTUKI JAKO BUDOWA

Dzieło sztuki od zewnątrz najogólniej określić można jako uporządkowany zespół bodźców czy wyznaczników fizycznych, mających za zadanie wywołać pewne uporządkowane treści uczuciowo-wyobraźniowe. W naturze więc działalności sztuki leży moment budowy, konstruowania, na co bardzo szczęśliwie wskazuje w języku polskim etymologiczne znaczenie samej nazwy: „Sztuka". Ten charakter ustalany jest w trzech momentach: a) w doborze elementów, b) w ich organizacji, c) w wartościowaniu psychosocjalnym. Przyjęcie wyżej zaznaczoczonego stanowiska zachęca mnie do próby wyprowadzenia postulatów, czy warunków, mających określić konieczne zasady budowy artystycznej. Lista ta (nadająca się zresztą do dyskusji, jeśli chodzi o ich ilość, jakość i sformułowanie (zawiera po trzy postulaty pod adresem elementów, struktur i wartościowania.

Co do elementów:

1. **Postulat odrębności:** istnieje tyle możliwych gatunków sztuki, ile jest możliwych elementów psychicznych i ich kombinacji.

2. **Postulat jednorodności:** dzieło zbudowane być powinno z elementów jednorodnych.

3.**Postulat niezależności:** elementy muszą być niezależne od zespołów naturalnych.

Postulaty te spróbuję objaśnić na przykładach. Tak więc w myśl pierwszego za odrębną sztukę przyjąć możemy malarstwo, oparte jest ono bowiem na samodzielnym elemencie barwy. Plama barwna w spoczynku jest cegłą budowy obrazu. Drugi postulat stwierdza, że tylko barwa może być elementem malarstwa. Trzeci postulat domaga się, aby w konstruowaniu obrazu dana plama barwna nie była uzależniona od zespołu w jakim spotykamy ją w rzeczywistości naturalnej. To znaczy uzasadnieniem określonego rozmieszczenia koloru w obrazie nie może być fakt, że ten kolor występował właśnie w podobnym zespole w przyrodzie. Weźmy jeszcze inny przykład: kino. Uwarunkowaniem odrębności filmu jako sztuki jest: element wizualny w ruchu (nie mam na myśli w tej chwili dźwiękowca). Sprzeczne z postulatem drugim będzie tu posługiwanie się w filmie napisami, o ile nie są one traktowane, jako elementy składowe obrazu filmowego, lecz służą do uzupełnienia lub objaśniania akcji.

Dźwiękowiec jest sztuką złożoną. Przy takich rodzajach, to znaczy opartych na dwu lub więcej elementach, postulat jednorodności domaga się, aby każdy element konstrukcyjny dzieła określany był równocześnie dwustronnie, tz. na przykład w dźwiękowcu z punktu widzenia ruchu plamy i walory dźwiękowego. Zastosowana tu więc być musi zasada podziału krzyżowego, znanego z logiki. Dźwiękowiec nie spełni warunków dzieła sztuki, jeżeli naprzykład budowany był jako film niemy, a potem dorabiano do niego stronę dźwiękową. Chcę dodać, że pojęcie jakości elementu może być przeprowadzone dość daleko. W malarstwie na przykład plamę barwną można poddać dalszemu podziałowi jakościowemu. Faktura, technika, materiał na którym się „maluje", mogą być uzasadnieniem dla dalszej specjalizacji plastyki na takie podgatunki, jak fresk, malarstwo olejne, rysunek, różne rodzaje grafiki.

Co do organizacji elementów:

1. **Postulat jedności:** elementy zorganizowane być winny w organiczną całość. Oczywiście pojęcie jedności, czy całości może mieć daleko idące interpretacje i zakres. Dalekie jest ono od kanonów pseudoklasycznych trzech jedności. Postulat domaga się jedynie wyraźnej dominanty, zasady, motywu, czy idei, któraby była osią organizującą planowo części poszczególne dzieła.

2.**Postulat jednoznaczności:** istnieje określona interpretacja dzieła. Postulat ten stać będzie w sprzeczności z żądaniami dadaizmu, pozwala jednak na wieloznaczność dzieła, o ile ona jest artystycznie zamierzona i uwarunkowana. (Sprawa właściwego lub niewłaściwego apercypowania dzieła przez konkretnych odbiorców nie należy tutaj).

3. **Postulat samodzielnvści:** dzieło sztuki tworzyć musi organizm zrozumiały bez pomocy elementów niezawartych, w samym dziele. Postulat ten odnosi się tylko do organizacji elementów, a nie do ich charakteru, którego znaczenie i sens ustalane jest poza terenem dzieł sztuki. Iliada dla człowieka nie mającego wykształcenia średniego jest niezrozumiała. Ale z chwilą, kiedy objaśnimy komuś wszelkie realia, sam rozwój akcji jasny już być powinien dla każdego i umotywowany wewnętrzną koniecznością dzieła. Przykładem niespełnienia tego postulatu mogą być dzieła sztuki zdekompletowane i fragmentaryczne, o ile te fragmenty nie dadzą się ująć w nową całość. Przykładem, że jednak niektóre mogą, może być Wenus Milońska, ruiny zamku itp. Innym przykładem niesamodzielności są utwory symboliczne o symbolice zbyt naciąganej, subiektywnej lub wprowadzanej dla celów ubocznych (np. Szukalski). Możnaby tę sprawę ująć jeszcze inaczej: nie chodzi o istnienie komentarza obok dzieła, ale o fakt, żeby on nie zastępował jego części. Problem „niezrozumialstwa" nie należy tutaj. Jest on problemem o wiele szerszym i dotyczy raczej sprawy odbiorców dzieła.

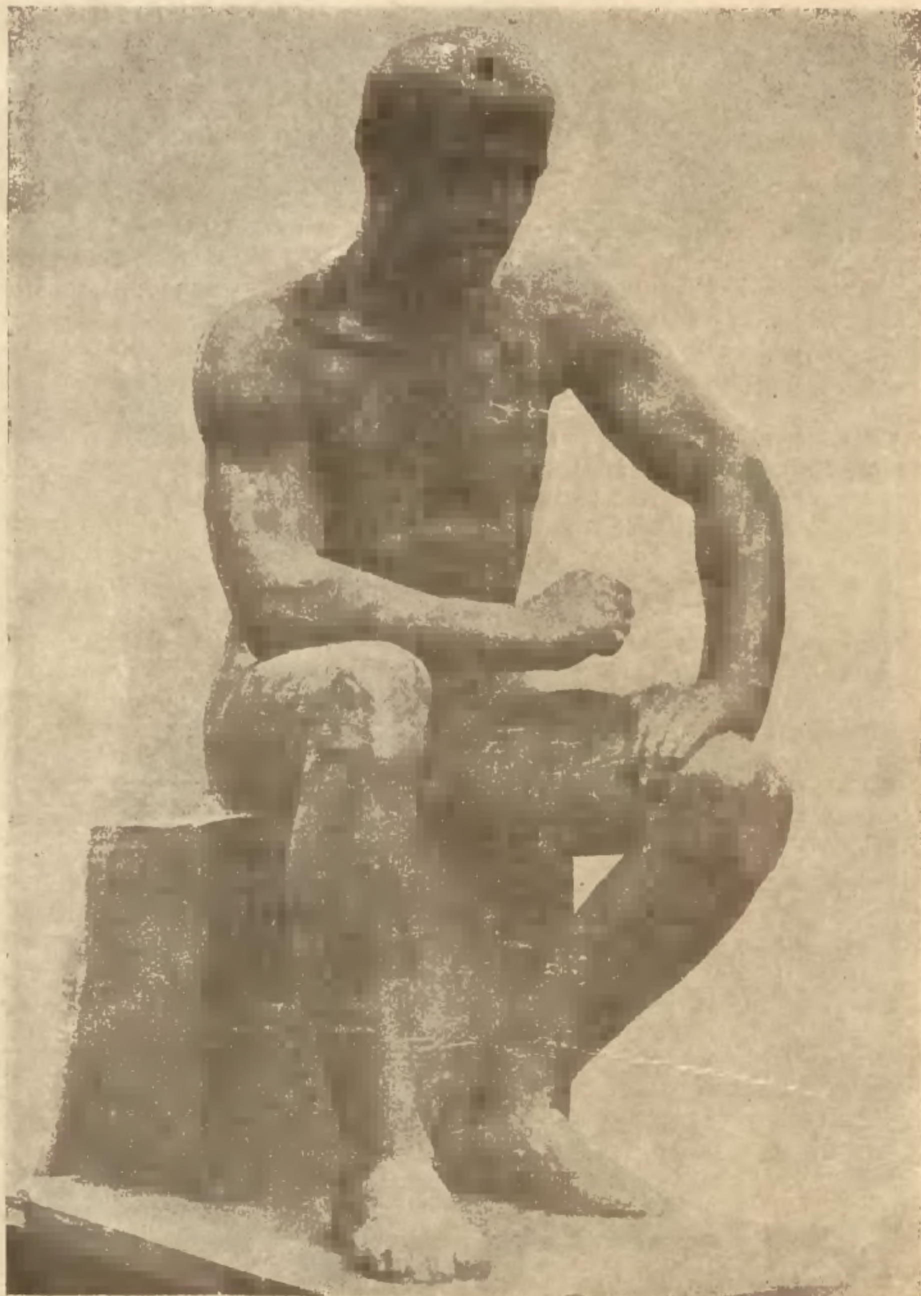
Wszystkie te trzy postulaty są równocześnie kryteriami artystycznymi dzieła sztuki. Przy ich pomocy możemy bowiem odpowiedzieć, czy dzieło sztuki spełnia warunki artyzmu: jakie jest wykonanie, jakie braki, co jest zbyteczne, co niewystarczająco rozwinięte, co sprzeczne z sobą.

Trzy dalsze postulaty odnoszą się do treści dzieła. W obrębie samego dzieła nie widzę powodów rozróżniania tak zwanej treści i formy. Zagadnienie treści zaczyna się z chwilą interpretacji psychosocjalnej. Treść dzieła jest to nic innego jak charakterystyka czy klasyfikacja utworu jako zjawiska społecznego. Dlatego dopiero na terenie socjologii wybudować się da system ocen.

1. **Postulat oryginalności:** dzieło sztuki nie może być powtórzeniem już istniejących struktur.

2. **Postulat zrozumiałości:** powinien istnieć klucz zrozumienia dzieła przez rzesze odbiorców.

3. **Postulat pozytywnej wartości:** o dziele świadczy jego waga społeczna, siła i zakres wpływów, sugestywność i atrakcyjność, poziom, odkryw-



DESPIAU Akt

czość, nowość. Dzieło powinno działać, wzruszać, porywać, uaktywniać odbiorcę.

Nie chcę powiedzieć, że przez ustalenie takich czy podobnych postulatów tworzy się receptę na dzieło sztuki albo jakiś absolutny schemat jego budowy i charakterystyki. Podkreślić chcę jedynie charakter dzieła jako budowy i to w dwu znaczeniach: Samo dzieło jest budową i powtóre ono staje się elementem szerszej budowy: rzeczywistości ludzkiej.

Powyższe stanowisko daje pozatem możność ustalenia naturalnej i uzasadnionej postawy klasyfikacyjnej dzieł sztuki. Postawa ta wynika logicznie z scharakteryzowanej powyżej trójwarstwowości utworu artystycznego. Trojaki też jest system klasyfikacyjny.

Charakter elementów decyduje o **gatunkach sztuki.** Tak więc malarstwo jest organizacją statycznych plam barwnych, muzyka — dźwięków, rzeźba — brył, architektura — przestrzeni, powieść — opisów i opowiadań itp.

Struktura dzieła decyduje o **stylu** dzieła. Przez charakterystykę form artystycznych określać możemy takie kierunki czy style jak: prymitywizm, klasycyzm, impresjonizm, kubizm itd.

Wreszcie **wartościowanie socjalne** daje nam naturalną podstawę do określania dzieł sztuki według t. zw. treści. Na tym kryterium oparte są rozróżnienia w rodzaju: obraz religijny, powieść historyczna, poezja proletariacka, rzeźba francuska, dramat XIX. wieku itp.

Ignacy Fik.

Błędy zauważone

W poprzednim numerze „Naszego Wyrazu" w artykule TADEUSZA PEIPERA należy sprostować następujące błędy drukarskie:

Tytuł ma brzmieć: UWAGA!

W ustępie 4-ym przy słowie „pomnikiem" ma być słowo „najżywszym", a nie „najwyższym".

W tymże ustępie 4-ym początek ostatniego zdania ma brzmieć: „Magia nowocześnie pomyślanego planu i posłuszne działającej woli".

WYPOWIEDZI GAUGUIN'A O SZTUCE

„Sztuka prymitywna ma swoje źródło w duszy i posługuje się naturą. Sztuka tak zwana wyrafinowana ma swe źródło w zmysłowości i służy naturze. Natura jest niewolnicą pierwszej i panią drugiej. Ale niewolnica nie może zapomnieć swego pochodzenia: poniża ona umysł, pozwalając się przez niego adorować. W ten sposób popadliśmy w brzydki błąd naturalizmu. Naturalizm zaczyna się u Greków z epoki Peryklesa. Odtąd nie było większych lub mniejszych artystów, niż ci, którzy mniej lub więcej reagowali na te pomyłkę... Prawdą jest czysta sztuka cerebralna, jest to sztuka prymitywna — najmądrzejsza z wszystkich— jest to Egipt. Tam jest źródło. Nie ma innego wyjścia z naszego obecnego niedostatku, jak tylko pomyślany i szczery powrót do źródła"...

Z notatek Gauguina tuż przed śmiercią

„Dzieło człowieka wyraża tego człowieka... Wszystko, czego się od innych nauczyłem, przeszkadzało mi. Mogę więc powiedzieć: nikt mnie niczego nie nauczył. Mało wiem, to prawda! Ale wolę tę odrobinę bo jest moją własną".

Credo Gauguina w redagowanym przez niego pisemku: „Racontars d'un rapin".

„Umieć rysować to nie znaczy rysować dobrze... jest to wiedza, którą posiadają wszyscy laureaci „Prix de Rome", a nawet ci z pośród kandydatów Akademii, którzy otrzymali ostatnie miejsca w wyniku konkursu...

„Malarzem, który nigdy nie umiał rysować, ale który dobrze rysuje, jest Renoir ...U Renoira nic nie jest na swoim miejscu. Nie szukajcie linii, ona nie istnieje. Czarodziejskim sposobem przemawiają dostatecznie piękna, barwna plama i pieszczotliwe światło. Na policzkach, jak na brzoskwini faluje delikatny meszek, ożywiony tchnieniem miłości, która gra swą melodię...

„Z początkiem XIX. wieku Sztuka przestała już być językiem, jak dawniej, w każdym kraju, ze wspomnieniem pięknych tradycyj. Jest to już w pewnym stopniu volapük, stworzony przy pomocy recept. Jedyna to mowa, której uczyli dyplomowani profesorzy, dająca jakoby rękojmę doskonałej i olbrzymiej przeciętności. Tym volapükiem mówi się jeszcze ciągle i ciągle ma on prawo obywatelstwa. Dla przeciętnych wygodny, dla ludzi genialnych natomiast, musiał być straszną męką. Między innymi dla Delacroix, będącego w stałej walce między Akademią a swoim temperamentem. Stąd [illegible]cja stale w Szkole Sztuk Pięknych powtarzana: Delacroix jest [illegible] kolorystą, ale nie umie rysować...

W porównaniu z nim uparty i [illegible] Ingres, czując także braki w po[illegible], zabrał się poprostu do [illegible] pięknego i logicznego języka, dla swego użytku, zwracając jedno oko na Grecję, a drugie na naturę. A że u Ingres'a rysunek był linią, mniej się przemiane te dostrzegało. Nikt z jego otoczenia go nie zrozumiał, nawet uczeń jego Flandrin, który stale volapüku używał...

„Przyszli impresjoniści. Ci studiowali kolor wyłącznie jeko efekt dekoracyjny, ale bez swobody, i zachowali nadal więzy prawdopodobieństwa"...

„Szukali oni wokoło oczu, a nie w tajemniczym ośrodku myśli, i przez to popadli w system naukowy"...

„Zatrzymałem się przed nimfami Corota, tańczącymi w lasach Ville-d'Avray. Ten rozkoszny Corot bez żadnego studiowania tańca w Operze, całkiem naiwnie wiedział jak tańczyć mają wszystkie te nimfy i jak należy przekształcić wszystkie chaty w okolicy Paryża w prawdziwe pogańskie świątynie. On lubiał marzyć, i ja przed jego obrazami marzę także".

„Kiedy patrzę na obraz, który malował Velasquez czy Rembrandt, ledwie widzę rysy twarzy portretowanych, natomiast wewnętrznie odczuwam duchowy wizerunek tych malarzy. Velasquez jest przede wszystkim królewski, Rembrandt, ten czarodziej, przede wszystkim proroczy".

„Lubię wyobrażać sobie Delacroix zjawiającego się o 30 lat później i ze swoim szczęściem a przede wszystkim geniuszem podejmującego walkę, którą ja ośmieliłem się przedsięwziąć. Jaki Renesans miałby dziś miejsce"!

„Pretensja odtwarzania wszystkiego obniża dzisiejszą sztukę. Całość gubi się w powodzi szczegółów. A nuda jest jej konsekwencją".

„Dobrze jest, gdy młodzi malarze mają modela, ale powinni go zasłonić gdy malują".

„Jeżeli moje dzieła się nie zachowają, to w każdym razie pozostanie po mnie wspomnienie o artyście, który malarstwo uwolnił od dawnego akademickiego balastu i od nieporozumień symbolistów".

Z. C. Kustlera: „Gauguin" wybrała i tłumaczyła O. Ader.



GAUGUIN

MICHAŁ CHMIELOWIEC

Nagroda młodych

Hałasik, jaki się robi corocznie dookoła Nagrody Młodych był dla mnie bezpośrednią pobudką do zrewidowania i sprecyzowania mojego skrajnie antynagrodowego stanowiska. Oto stenogram wewnętrznego dialogu:

— Pierwszy raz, zdaje się, zdecydowanie przeciw nagrodom literackim wogóle wystąpił Irzykowski mówiąc, że te zawsze mniej lub więcej, przypadkowe wyróżnienia wpływają demoralizująco na życie literackie:

O nagrodę „ubiega się" conajmniej kilku równorzędnych kandydatów, dostaje ją jeden. Dlaczego Wierzyński a nie Tuwim, dlaczego Borowy a nie Irzykowski? (Rzecz jasna, że możnaby te pytania odwrócić, zależnie od tego, kto otrzymał nagrodę).

Polityka nagradzania przypomina żywo ... wyścigi konne — powiada Irzykowski. Ten, kto wyprzedził rywali o jakiś tam fikcyjny ułamek długości. (tem — po! tem — po! ... pierwszy!!) dostaje, o co mniejsza, kilka tysięcy i, najważniejsze, w oczach p. t. publiczności wyskakuje niewspółmiernie wysoko ponad szare tło współzawodników, którzy dostali figę. W ten sposób fałszuje się hierarchję.

Drugi, słabszy, argument przeciw nagrodom wysunął Wojc. Natanson pisząc: „Jest rzeczą charakterystyczną, że ze wszystkich zdarzeń życia literackiego, przyznanie nagród budzi u nas największe zainteresowanie i wznieca najgłośniejszą wrzawę. Ukazanie się niejednej wybitnej książki mija bez echa (autor „Białych braci" zawdzięcza swoje powodzenie wcale nie, albo nieznacznie, lepszej, ale nagrodzonej „Zazdrości i medycynie" — przyp. mój); najciekawsze przedstawienia teatralne nie budzą silniejszego oddźwięku".

— Zarzut fałszowania hierarchji jest nieistotny. Po pierwsze, przecenia się rolę nagrody jako reklamy (nie potrzebuje jej np. ani Tuwim, ani Irzykowski; a kto kupuje poezje Karpińskiego lub Łobodowskiego?), po drugie, zapomina się o doroczności nagród. Kto nie dostał w 1937 dostanie w 38, 9 itd.

— Np. Uniłowski...

— Argument Natansona jest słuszny, ale zniesienie nagród nic nie pomoże. Pospólstwo „interesujące się" literaturą zawsze znajdzie sobie jakąś sensacyjkę, choćby plagiaty.

— Słuszność zarzutu Irzykowskiego da się podważyć tylko o ile chodzi o nagrody dla „starych". Gdy jednak przyznanie Nagrody Młodych pojmuje się jako podciągnięcie młodego pisarza, zwrócenie uwagi na niego, nie można bawić się w wyścigi konne. Młody pisarz potrzebuje reklamy, ale sprawiedliwej, nie krzywdzącej kolegów, którzy pominięci przekroczą tymczasem fatalną trzydziestkę i będą za starzy, by dostać Nagrodę Młodych a za młodzi by marzyć o nagrodzie państwowej.

— Ta wadliwa metoda popierania twórczości jest jednak popieraniem. Wobec rozpaczliwych nieraz warunków pracy młodych literatów („potargane portki" Łobodowskiego) pomoc finansowa...

— Można popierać inaczej. **Stypendia. Fundusz wydawniczy.** Opowiadano mi, że pewien młody poeta popełnił malwersację, aby móc zadebiutować „własnym" nakładem. Se non é vero... („se" nie „si"!)

— Więc tylko pomoc materialna?

— Niekoniecznie. Odznaczać, ale wszystkich równouprawnionych...

— Czyli posiekać listek laurowy?

— Tak. Trzeba jednak oddzielić poparcie materialne od moralnego. Nie można spleść wieńca laurowego z miedziaków, nie można nagrodzonym wcisnąć w łapę po kilkaset złotych, ale można i należy te kryzysowe finanse przeznaczyć na wydanie książek, które naprózno szukają nakładcy. (Utwory sceniczne młodych drukują w najlepszym razie pisma literackie. Dramat laureata Bąka drukuję „Prosto z mostu").

Odznaczać sprawiedliwie można niestety tylko honorowo. Trzebaby przytem wykombinować jakieś dość atrakcyjne wyróżnienie, aby książka z opaską „laureat" i bez magii tysiączków wyglądała dość efektownie.

Proponuję wreszcie zachowanie „Nagrody Młodych" w jej dzisiejszej szumnej i brzęczącej postaci, ale tylko dla polskiego Rimbaud'a.

HELENA WIELOWIEYSKA

O ROZDAWANIU CENZUREK I O WOLNOŚCI KRYTYKI

W toczącej się obecnie dyskusji na temat krytyki teatralnej pewne sprawy zostały już ustalone i uzgodnione wspólnie przez reprezentantów dwóch różnych stanowisk teoretycznych, p. W. Brumera i p. W. Natansona, inne czekają jeszcze na rozwiązanie. Obydwaj żądają od recenzenta talentu pisarskiego, ale podczas gdy p. Brumer wymaga ścisłej fachowości, ukończenia jakiejś wyższej szkoły teatrologicznej, p. Natanson uważa że recenzentowi potrzebna jest raczej pewna dyscyplina umysłowa, logiczna, nabyta przez odbycie ścisłych studiów, nie koniecznie związanych z teatrem. Tego rodzaju solidna podbudowa jest zdaniem p. Brumera pożądana, gdyż rozszerza ona horyzonty i nie pozwala na „bujanie", ale recenzent nie — fachowiec nigdy nie może wydać sądu o **całokształcie** przedstawienia"*)

Tutaj należałoby się zastanowić nad tym, kogo mamy uważać za fachowca: czy koniecznie musi nim być absolwent proponowanej przez p. Brumera szkoły teatrologicznej, bo w takim razie takiego fachowca jeszcze niema, i jak ma wyglądać taka szkoła. Profesorowie w tej idealnej szkole będą fachowcami, każdy w swoim zakresie, a więc znawcy historii teatru, historii literatury dramatycznej, znawcy inscenizacji, dekoracyj teatralnych, malarstwa teatralnego, gry itd. itd. „Pożądane... byłoby pewne — nieznaczne rozszerzenie programu wydziału reżyserskiego (w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej przyp. mój) który by mógł kształcić nie tylko przyszłych reżyserów, ale i krytyków teatralnych"**). Wydaje mi się mało prawdopodobne, żeby z tego rodzaju szkoły wyszedł prawdziwy znawca teatru, to jest i historii literatury i inscenizacji i gry i przedewszystkiem dekoracji. Być może, że będzie znał „tajniki" techniki, ale to jeszcze nie wszystko: taki ideał wszechstronnego recenzenta musiałby się również znać na malarstwie jak krytyk plastyczny, a przecież już to samo wymaga długich i kosztownych studiów. Gdyby zresztą tego rodzaju szkoła miała naprawdę wysoki poziom naukowy, wtedy wychodziłyby z niej teatrologowie-naukowcy a nie recenzenci, tak jak ze wspomnianych przez p. Brumera wydziałów teatrologicznych przy niemieckich uniwersytetach. Z drugiej strony, recenzent p. Natansona, samouk w sprawach teatru, może być kompetentnym pomimo braku dyplomu, może spełniać swoją rolę o wiele lepiej i od ponurego naukowca i od niedouczonego reżysera. I jeszcze: krytyk teatralny nie tylko musi się orientować w całokształcie zagadnień teatralnych i mieć talent pisarski — musi także, (i może przedewszystkiem) posiadać wrażliwość artystyczną nie tylko w odniesieniu do dzieła literackiego, inscenizacji i gry, ale i do dekoracji, jednym słowem do wszystkich gałęzi sztuki, które współgrają w danym widowisku. To wszystko najłatwiej znaleźć u artysty, którego sposobem wypowiadania się jest pisanie czyli u literata.

Druga sprawa, a właściwie pierwsza i jedyna, bo jest podstawą i punktem wyjścia wszystkich kwestyj spornych, to różnica zapatrywań na to czym ma być recenzja, jakie są jej zadania: czy ma być naukową krytyką, czy felietonem (wartościującą obowiązkowo wysiłek każdego z współtworców widowiska).

Dla p. Natansona „zadaniem krytyka nie jest przecież ocena techniki teatralnej, ale opis sprawionego przez przedstawienie wrażenia", 1) zdaniem p. Charkiewicza „Zadaniem krytyka teatralnego jest określenie wysiłku każdego współtwórcy widowiska i dokonanie obiektywnej i sprawiedliwej oceny", 2) co pokrywa się mniej więcej z dezyderatami p. Brumera. Rezenzje są pewnego rodzaju impresjami, z konieczności krótkiemi i nie powinny być rozprawami teatrologicznemi — na to znowu zgadzają się wszyscy dyskutenci.

Zdaje mi się, że rodzaj rezenzji zależeć musi od tego dla kogo się pisze i także od tego kto pisze i że równe traktowanie wszystkich elementów które składają się na widowisko teatralne jest niemożliwe: nie chodzi chyba o ilość wierszy tylko o wagę wypowiadanego sądu, wreszcie, w naszych stosunkach niektóre z tych elementów, a przynajmniej w niektórych sztukach są traktowane po macoszemu. Trudno chyba żądać od recenzenta żeby rozpisywał się i krytykował (w znaczeniu krytyki artystycznej) dekoracje projektowane przez malarzy pokojowych naprzykład.

Wychodząc z określenia recenzji teatralnej jako impresji znajduje się odrazu gotową odpowiedź na to o czym należy pisać: o tych sprawach widowiska, które wywarły na nas wrażenie, (obojętnie, dodatnio czy ujemne, ale jeżeli wyraża się sąd wartościujący należy go oczywiście uzasadnić). Ale wrażeń odbieraliśmy wiele i zachodzi tu konieczność wyeliminowania tego wszystkiego co wprawdzie wchodzi w skład widowiska ale nie wiąże się bezpośrednio, organicznie z syntezą tych wszystkich wrażeń, co nie jest istotne z **wizją** tych wrażeń, która w nas powstała po uczciwem wysłuchaniu, obejrzeniu i powrotnym przeegzaminowaniu danego dokonania teatralnego. I trzeba być na to przygotowanym, że recenzenta jako literata, (bo założyliśmy, że musi mieć talent pisarski) najbardziej będzie obchodzić sama sztuka, to jest tekst i inscenizacja — na drugim planie prawdopodobnie będą u niego dekoracje i sama gra. I czyż można mieć do niego pretensję, że właśnie to a nie co innego bardziej na niego działa? Już to samo, że jest recenzentem, sam materiał w którym się wypowiada demaskuje jego predyspozycje.

Kto wie zresztą, czy tekst sztuki nie zawiera w sobie już wszystkich możliwości inscenizacyjnych dekoracyjnych i aktorskich — jest w każdym razie, przynajmniej w dotychczasowym teatrze, dla każdego z współtwórców widowiska punktem wyjścia i łącznikiem i jako taki wymaga specjalnego traktowania, od recenzenta. Bo — powołuję się znów na p. Brumera — recenzent teatralny obowiązany jest zdać sprawę i z utworu i z przedstawienia tego uworu, a że „Ocena i analiza interpretacji aktorskiej, reżyserii, scenografii zależna jest od wgłębienia się w dzieło autora dramatycznego ***), więc na dobrą sprawę, omawiając dokonanie każdego z poszczególnych artystów biorących udział w przedstawieniu, recenzent nie tylko może, ale powinien zdać sprawę z tego jaki stosunek zachodził między kreacją artysty a tekstem autora — inaczej bowiem naraża się na zarzut gołosłowności, „bujania".

Oczywiście tego rodzaju skrupulatne omawianie widowiska przekracza ramy rezencji. Może być nawet parotomowym dziełem (i to dziełem przedewszystkiem o sztuce autora dramatycznego (o ile nie przeprowadzi się pewnej eliminacji problemów tego widowiska. Krytyk ma chyba prawo wyboru problemu, a nawet ma obowiązek zakomunikowania czytelnikowi tego ogólnego wrażenia, tej wizji która w nim się wytworzyła, bez względu na to czy nie pomija któregoś z głównych elementem jego wizji. Dlatego sądzenie gry poszczególnych artystów bez umotywowania, przez „rozdawanie cenzurek" wydaje mi się tylko nie bardzo niebezpiecznym skutkiem tego, że recenzent poddaje się konwenansowi, który nakazuje mówić o aktorze, choćby ten aktor był w zespole elementów składających się na to ogólne wrażenie.

Uznając nie dającą się zaprzeczyć wartość i konieczność istnienia (krytyki teatralnej w tym sensie w jakim pojmuje ją p. Brumer, to znaczy krytyki całości widowiska, ale że powstaje ono ze wspólnego wysiłku tak zwanych dotąd „wykonawców" i autora więc nawet z niej nie da się tak zupełnie wyeliminować problemów literackich. Nie można jednak nikomu zabraniać zajmowania się specjalnie pewną tylko kwestią czy pewnemi kwestiami tyczącymi się widowiska. Rodzaj recenzji zależeć musi od publiczności dla której się pisze: czego innego chce się dowiedzieć o przedstawieniu czytelnik pisma teatrologicznego, czego innego malarz, czego innego literat,a czego innego czytelnik dziennika. Recenzja samej gry aktorskiej czy samych dekoracyj ma taką samą rację bytu jak recenzja z utworu dramatycznego i jego inscenizacji. Recenzja „teatralna" jest rodzajem stosunkowo nowym i w Polsce mało rozpowszechnionym, jak mało rozpowszechnioną jest znajomość sztuki teatralnej w znaczeniu wszystkich jej składowych elementów, ale też jest **odrębnym rodzajem.** Należy go propagować, ale nie ze szkodą dla innego rodzaju.Nie żądać od słowika żeby był kanarkiem.

Recenzja w dzienniku z której czytelnik chce wyciągnąć praktyczny wniosek czy iść czy nie do teatru musi mieć oczywiście inny charakter; ale taka recenzja (co twierdzi p. Brumer) nie wyklucza zamieszczenia w tym samym dzienniku artykułów omawiających inscenizację, gry czy dekoracje. Taki rozdział problemów pozwoli wreszcie krytykowi literackiemu nie rozdawać beznadziejnych cenzurek i omawiać grę artystów wtedy, kiedy to będzie służyło jego celom.

Pomysł **zastępowania** dotychczasowych felietonistów czy krytyków literackich wykwalifikowanymi krytykami z „cenzusem" wydaje mi się taksamo bezsensowny jak zastępowanie butów kapeluszem, jak nieufna postawa redakcyj wobec „fachowców", na które skarży się p. Brumer. Grozi wytępieniem pewnych istniejących już rodzajów literackich i ograniczeniem możliwości wypowiadania się na temat teatru ludzi nie należących do „klanu". A przecież w kraju, w którym bardzo wysoko zawsze stała kultura teatralna autorem dramatycznym był zawodowy kardynał, recenzentką „fachowa" dama z towarzystwa, a dyrektorem teatru i nowatorem urzędnik gazowni.

*) Wiktor Brumer: „Dyskusja w zasadniczej sprawie", Pion nr 1. 9. I. 1938.

**) Wiktor Brumer: „W sprawie krytyki teatralnej", Pion nr 46. 18. XI. 1937.

1) „Przegląd współczesny nr 158 cyt.

2) „Słowo" nr 331, cyt. przez W. Brumera, Pion nr 1. 9. I. 1938.

***) Wojciech Natanson: „Teatr i krytyka", Pion nr 49. 9. XII. 1937.

WŁADYSŁAW JAWORSKI

DZIEJE JEDNEGO POCAŁUNKU

Zmierzchem głosy kobiet stają się nagie jak ich plecy.
Na lustrzanej skroni włosy poprawiałaś. Welony
modrego deszczu opłoty szklanych schodów wybrzeże
Cichym palcom oddane, chmurze, w której się palą świece
dźwigałaś się jak blask zmartwychwstały w kamiennym srebrze.

Patrzymy na wypukły prąd wiatru w sinych krzewach.
Cienie wież zsypują w ogrodów przepaść woń popiołu
Nie pozwolę ci odejść — wrócić w przedmieścia lampy rude,
w ulic czerwone tło. Ciało najłagodniej pożegnam.
Nosisz na wargach szafirowy płomień: nieba smugę.

Każda twoja łza jest nutą. Gorze gmachów żelazo
Jakby słońca cynobrowa kopuła weszła w miasto.
Oddychasz płocho. W krzywych gałęziach noc świeci blada.
Mijamy domy: podpory malowych krajobrazów,
a na zczerniałe łęgi śnieg pierwszy, cierpki, opada.



W. TARANCZEWSKI — Kompozycja z ptaszkiem

KORNEL FILIPOWICZ

KLUCZE*)

Dwie godziny tępej ciszy między pierwszą a drugą w nocy. Lśniąca blacha parowozów matowieje, wystygła zupełnie. Tylko ostatni osobowy, który zatrzymano na skręcie za stacją kiedy chciał minąć rozjazd (byłby wolny, a przed sobą miał osiemdziesiąt kilometrów pustej sztreki) majaczy pochylony jakby utykał na jedno koło i ulatnia resztki ciepła z zagaszonego paleniska. Z pomiędzy wykręconych żelaznych ramion i kół sączy się chłodna para, a kropka smaru cyka regularnie o jakąś ostatnią żarzącą się jeszcze sztabkę.

Zawiadowca zasypia służbowym, czujnym snem z pięściami podłożonymi pod czoło. Ogniska między lasem dopalają się, ich blask nie jest większy od świateł latarek kolejarskich, zniknął równocześnie ze świtem. Czuwa tylko dwoje ludzi, żona zawiadowcy oparta o żelazny słup podtrzymujący półkolisty daszek u wejścia do kancelarii i młody chłopiec w myśliwskiej spiczastej czapce z dwukolorową opaską na ramieniu. Jego buty stukają przeszywająco, słychać je pewnie po całym świecie. Ale jest to równocześnie jedyny dźwięk nie przynoszący żadnej niespodzianki.

Żona zawiadowcy przeżyła tutaj wszystkie pory dnia i nocy i przekonała się, że ten podział nie przeszkadza przykrym sprawom przechodzić z jednego dnia na drugi.

W kancelarii męża wisi rozkład jazdy obliczony z góry na godziny i minuty.

Wpatruje się w las nad którym codziennie wschodzi słońce. To powtarzające się zjawisko zna już tak dobrze że może przymknąć oczy.

Kiedy nad lasem otwiera się poziomy klin szklistej zieleni, zapowiadający wschód słońca, od południa dolatuje dźwięk, który rodzi się tak nieuchwytnie dla ucha jakby pochodził z niedoskonałości słuchu. Ale głos płynie gdzieś z góry i dopiero po chwili spada na szyny, wtedy staje się szumem jadącego pociągu, można odgadnąć kiedy przejeżdża między lasem, wydłuża się na pustym wiadukcie, roztapia się prawie zupełnie w groblach na torfowisku, a zaczyna uderzać mocno na pierwszym odgałęzieniu torów do bocznicy. Potem można go już zobaczyć: Zbliża się powoli, chwilami nawet zdaje się że stoi w miejscu, dopiero na ostatnim skręcie przed stacją urasta raptownie, skacze w górę, olbrzymieje i przelatuje przed dworcem z czerwoną brudną sygnałówką zatkniętą na parowozie. Zatrzymuje sie daleko aż za remizą. Ma dwa razy więcej wagonów jak zwykle, ale okna są ciemne i pozamykane. Zawiadowca wścieka się: czwarty tor, czwarty tor — krzyczy — zamykają mi wjazd dla towarówek. Maszyniści są chyba głusi. Kręcą się niemrawie w budce i robią jakieś drobne ruchy po których przez oplecione rurami cielsko lokomotywy przebiegają dreszcze. Nagle kłąb białej pary. On wiedział co to znaczy. Zamrożono parowóz w najboleśniejszym dla ruchu miejscu. „Ci bandyci" telefonował do żandarmerii. Schodzili po stromych stopniach z budki. Widzieli ich wszyscy: obydwaj są niscy, szerocy, a ten co ma okulary i szyję obwiązaną ciasno kawałkiem brudnego płótna, dźwiga w lewej ręce ciężkie korby od regulatora i zaworów, zwisające bezwładnie i pociągające całą lewą połowę ciała. Drugi idąc kręci papierosa i patrzy pod nogi swoiego towarzysza, żeby się nie potknąć na bretach.

On telefonował do żandarmerii.

— „Skradli klucze od maszyny", — a z odwachu odpowiedziano, że teraz mają ważniejsze rzeczy do roboty, komendant pertraktuje właśnie w mieście z dowódcą żołnierzy o wydanie zamków od karabinów. I jeszcze że kolejarze nie są groźni bo nie mają broni. Radzi się udać do przedstawiciela komitetu obywatelskiego ci z dwukolorowymi opaskami który jest jedyną cywilną władzą od dzisiaj.

Bardzo możliwe, że jej mąż byłby jeszcze w stanie zmieniwszy się z naczelnika stacji w polityka załagodzić wszystko, umówić się z komitetem, porobić ustępstwa robotnikom, napić się herbaty z wojskowymi, a sprawę nieszczęsnego węzła kolejowego oddać dyrekcjom. „Tak mi rozum dyktował" mawia zawsze jego żona ile razy nam to opowiada Ale on wybrał najgorszą drogę. Porwał się nagle zapiął mundur, nacisnął sztywną urzędową czapkę i pobiegł sam uruchomić parowóz, prowadzący międzynarodowy ekspres jedyny w którym zapomniano odjąć korby, pierwszy jaki zatrzymano na stacji. Po kilku godzinach ekspress drgnął i zaczął się wlec utykając na stykach. W budce kręcił się jeden człowiek w przeraźliwie białej koszuli i bez czapki.

Nie daleko go wyprowadził. Za ostatnią zwrotnicą obskoczyli pociąg kolejarze i zahamowali we wszystkich wagonach. Wtedy jakiś cudzoziemiec strzelił do maszynisty w okularach. Niewiadomo kiedy się to stało. Strzału nikt nie słyszał, głos uwiązł w miękkich obiciach wagonu drugiej klasy.

Przynieśli go do kancelarii na noszach. Zawiadowcę popychano pogardliwie, nie zwrócono nawet uwagi kiedy wykręcił się między nimi i wybiegł trzaskając drzwiami. Dla tych milczących, czarnych ludzi, dawny przełożony nie był widocznie ważnym przeciwnikiem. Pozwolili mu uciec. Uciec? Tak, biegał rzeczywiście jakby uciekał przed kimś, w otwartej koszuli i rozrzucał ramionami jak wariat.

Nie skorzystał ani z pomocy delegata straży obywatelskiej, wyrażającego całą postacią gotowość do odegrania roli (był to młody chłopak i zbierało mu się na płacz że w takiej chwili pominięto jego urząd), ani z opieki grupki cudzoziemców stojących odważnie koło międzynarodowego pociągu.

Kobieta wykrzykuje z rozpaczą: „Zabiła go jego własna prostolinijność". Przestał być zawiadowcą stacji od kilku godzin, a wyobrażał sobie jeszcze ciągle że do uruchomienia parowozów wystarczy zdobyć od nich klucze. Nie znalazł ich oczywiście nigdzie. Natknął się gdzieś na swoją bluzę służbową i wrócił w niej zataczając się do kancelarii.

Maszynistę odwracano właśnie na plecy, żeby znaleść ranę. Na piersiach nie było śladu. Z pomiędzy łopatek rozlewała się czarna plama krwi na całe plecy. Felczer namacał pod nią kręgosłup i cofnął się drobnymi kroczkami, tyłem, do robotników.

Przy tym zabiegu musiano złamać w nim resztkę wrażliwości na ból, bo jak go położyli z powrotem twarzą do góry uśmiechał się znacząco jak dziecko zadowolone z jakiegoś oszustwa w zabawie. Na pytanie zawiadowcy: „Panie Grzesiński, cedułę jazdy i korbę do regulatorów? — odpowiedział już tylko małym ruchem rąk odwracając je dłońmi, do góry .

Robotnicy stoją dookoła z martwo opuszczonymi wzdłuż tułowia ramionami. Nad ich głowami wisi bezmyślna cisza, a nieruchome powietrze zaczyna dziwnie syczeć poruszone niewidoczną, rozkręcającą się sprężyną. W uszach kolejarza, pełnych uderzeń i zgrzytów nawiniętych na słuch, zacina się coś, staje, a potem rusza w przeciwnym kierunku. Na samym końcu odwiniętej taśmy zostaje: zmęczenie. Proste, ludzkie, zajeżdżone parowozami, ogłuszone żelazem, zaszczute rozbiegami szyn. Ludzie rozchodzą się każdy z własnym nieprzezwyciężonym pragnieniem snu. Zostawiają na środku kancelarii stygnące i kurczące się ciało maszynisty, którego czyjś płaszcz zakrywa z głową

*) Wyjątek z noweli p. t. Opowiadanie.



VAN GOGH.

JULIUSZ WIT

Człowiek z uciętym uchem

czasem otwiera się niebo
i płonie w niem róża pożarów:
różowy dzwon zachodu

o! bez miłosci i bez gniewu
wplątani w zgiełk zegarów
czuwamy ponad ziemią:

Vincent i Theodor

niema ucieczki z świata kolorów
gdy stygną południa stawy
gdy drzemią
olśnieni nabrzmiałą porą
ludzie konie i trawy

niema ucieczki z świata kolorów

jest ratunek: w świat obłąkany

o ziemio!
dobra ziemio!
jak wypowiedzieć twe czary!

doktorze!
dobry doktorze Gachet!
czas jest jak morze
morze liliowe!

wstrzymajcie świata zegary!
niech ziemia i niebo ułożą się do snu
bezsennie i głucho —

którąż powrotną wiosną
zakwitnie księżyc nad światem:
ucięte ucho?

JÓZEF ANDRZEJ FRASIK

Pozdrowienie domu

Gdy górą księżyc złotolistny
a w okienko pada cień gwiazd
odchodzimy, mijamy się.
jak na polach najpolniej wiatr.

A tu już błonia idą do zagród,
dzwonkami krów — na harmonijce grając
[chłopca.
Że źle
gdy do rzeki sypią się już gwiazd iskry
wiatr nie wie. Wiatr.
Wieczorne nuty wiatru dalekie są i obce.

Wróć niesiona łątką błękitną:
na skrzydełkach ich dal.
Rzeko niedobra i inna.
Kołysany polem polny dom
nie kołyska, nie dzwon:
to tylko tak falami zbóż jedzie młodość
[i ogrom czasu
i żal.

Tak zdala opuszczonym błogosławię
[złamaną słomką żytnią .

Miasto - kwiat: Florencja*)

Jeśli można mówić w pewnym sensie o powinowactwie miast, to z Krakowem najserdeczniejszą parantelą związana jest bez wątpienia Florencja. Prawdziwy Krakowianin nie odrazu potrafi pogodzić się z atmosferą Warszawy, Lwowa czy Poznania, natomiast Florencja obudzi w nim w całej gamie tę samą czułość, jakiej doznaje, kochając codziennie swe miasto rodzinne. Możnaby z góry wyliczyć wiele okoliczności, które mogą być obiektywną przyczyną faktu i charakteru analogii, ale dopiero pobyt w mieście objawi nam tajemnicę tej nastrojowej współharmonii.

Historyk powoła się na rolę Krakowa i Florencji w kulturze ich ojczyzn, topograf próbował będzie robić zestawienia szczegółów terenowych i urbanistycznych, ale to może przekonać albo nie. Można zestawić: Duomo — kościół Mariacki, Loggia dei Lanzi — Sukiennice, Pitti — Wawel, Piezzale Michelangelo — kopiec Kościuszki, Arno — Wisła, można odszukać odpowiedniki dla Rondla, bramy Floriańskiej, pomników, kościołów, kamienic, ale takie naciągane paralele od biedy możliwe są także przy porównaniu jakichkolwiek dwu miast.

W naszym wypadku decyduje o pokrewieństwie wspólna obu miastom łagodna dostojność, umiar, harmonia, równowaga wszystkich szczegółów urbanistycznych. Harmonia ta nie tylko akcentuje się w układzie przestrzennym wszystkich fragmentów planu miasta, ale również w szlachetnym następstwie nawarstwowień stylu czasu, w ciągu którego trwał i rozwijał się żywot miasta.



JACEK PUGET — Głowa

Szczęśliwy instynkt umiał wybrać i zachować to co istotne, esencjonalne, nieprzemijające, a równocześnie indywidualne, niepoptarzalne, ciekawe. Florencja jest najbardziej udanym zabytkiem i reprezentacją wszystkiego tego, co stanowi wzniosłość, piękność, dobroć i potęgę uniwersalnej kultury Zachodu, zachowując równocześnie cały uroczy styl włoskiej, co więcej — florenckiej odmiany tej kultury.

Są miasta stare, które czuć sztukowaniem. Florencja natomiast jest przykładem organizmu, który rozwija się sposobem biologicznym. Każdy fragment promienieje odrazu przekonywującą sugestią, która każe traktować go jako element koniecznych, z góry wyznaczonych związków i połączeń. Epoki nie układają się obok siebie martwo i muzealnie, ale adaptowane są naturalnie, nic nie tracąc na pełni wyrazu swej właściwej struktury. Właśnie tak jak w Krakowie. W Krakowie również Rynek, Sukiennice, Wawel biorą żywy i twórczy udział w codziennym życiu miasta.

Turysta mogący poświęcić Florencji jedynie kilka dni, nie powinien się rozpraszać. Przeżycia miasta nie powinien budować drogą pracowitych, małych doświadczeń, refleksji, doznań i nastrojów. Jest pięć, sześć świetnych rozdziałów nieskazitelnie skonstruowanego poematu i wyczucie ich konturów da nieporównanie piękną i silną wizję duszy arcydzieła urbanistycznego.

Najpierw Duomo. Tu wystarczy chodzić dookoła. Patrzeć ze stu różnych odległości, ze wszystkich ulic i wysokości. Wyspinać się na zewnętrzny ganek pod dachem i okrążyć tą szkarpą całą górę barwnego muru. Wyjść na wieżę. Patrzeć równocześnie na wodospad ścian katedry i skaliste wyspy Campanilli i Baptisterium. Potem zejść znowu na dno. Podeiść jaknajbliżej i przeglądać portale, okna, załomy murów. Wreszcie wejść do wnętrza. Uwierzy się w puszczę, skały, łąkę, morze. Ze szczegółów zapamięta się tylko jeden moment: obraz Danta i jego piekła. „Boską Komedię" powinno się czytać tylko tutaj.

Drugi dzień wystarczy spędzić w równie ciasnym promieniu przestrzeni: na Piazza della Signoria. Teraz już nie musimy chodzić. Oprzemy się o balustradę dei Lanzi. Dziś oglądać będziemy nie przyrodę, ale Człowieka, jego ciało i jego sprawy. Jesteśmy w towarzystwie posągów. Z pod arkad dawnej mównicy do ludu widać wszystkich kamiennych mieszkańców placu. Nawet nadjeżdżającego spokojnie Cosimę. Wyraźniej jeszcze Neptuna, płynącego na swej fontannie (kiedyś palił się tu na stosie Savanarola). Potem wszystkich spod pałacu Vecchio: młodego Dawida Michała Anioła, potężnego Herkulesa z Kakusem, zdradziecką Judytę. A wreszcie pod arkadami hali pięć grup. Rzymianin porywa Sabinkę, Perseusz uciął głowę Meduzie, Menelaus ocala zwłoki Patroklesa, Herkules trudzi się z Nessusem, broni się porywana Poliksena. Wiekuiste symbole i manifestacje wszystkich spraw ludzkich! Wszystkich!

Ach, szkoło! Dzięki tobie orientujemy się we wszystkim. Jakże słodkie jest owocobranie tej beznadziejnej kiedyś pracy w gimnazjum! Ale teraz rzeźb nie kontempluje się w kategoriach estetycznych. Na ten zachwyt było miejsce w muzeach Rzymu, a za chwilę w Uffizzi. Teraz, tu pod gołym niebem, szaleje w nas wyobraźnią Mitologia, Iliada, Livius, Biblia realizują się w scenariusze gigantycznych filmów. Refleksja: gdyby Wyspiański był florentczykiem, jak dałby sobie radę z tą wściekłą inwazją tematów i motywów? jak wyglądałoby „Akropolis" florenckie?

Trzeci rozdział — to muzea. Zwłaszcza trzy główne: Pitti, Uffizi, Narodowe. Tu zachować się musimy jeszcze inaczej. Jeśli nie należymy do wycieczki pędzącej jak stado owiec z sali do sali węsząc za arcydziełami, oddamy się tajemnym i intymnym rozkoszom. Możemy być wprost perwersyjnie wybredni w doborze źródeł naszych uciech. Przezwyciężymy tysiąc pokus, żeby się oddać trzem, czterem najpotężniejszym i najwszechwładniejszym. Może to będzie Sandro Botticelli? może Robbia? może Donatello? A może zechce się nam upojeń rzymskich: Michała Anioła i Fra Angelica? Może jeszcze raz spróbujemy naszej wrażliwości na przykładzie tych dwu biegunów?

Fra Angelica odwiedzić trzeba w jego własnym domu: w klasztorze św. Marka. Każdy metr ściany modli się w jego mdłych farbach anielską czystością, pokorą i słodyczą postaci. Rozumiemy go tutaj lepiej niż w Rzymie. Odkrywamy zagadkę atmosfery tej dziwnej sztuki: życie klasztoru. Chodzimy po krużgankach i zaglądamy do 66 cel. W każdej Fra Angelico namalował fresk. Każdy mnich mieszkał z aniołem. Czy można było mieć dumne myśli w takim towarzystwie? A jednak! Tu właśnie w tym klasztorze mieszkał i wściekał się ponury mnich Savanarolla.

Michała Anioła odszukamy w Sagrestia Nuova przy kościele S. Lorenzo. Wejdziemy do biało-czarnej, kwadratowej kaplicy Medycyuszów. Poznamy dumnego Juliusza i zamyślonego Wawrzyńca. Są za wysoko — trudno długo patrzeć z zadartą głową. Dlatego kontemplować będziemy cztery alegoryczne postacie, przedstawiające: ranek, południe, wieczór i noc. Myślę, że żaden rzeźbiarz świata nie zadał sobie równie trudnego tematu, rozwiązując go równocześnie w sposób możliwie doskonały i przekonywujący. Alegoria jest zawsze trudna jeśli chce gardzić banałem. Bezkształtną abstrakcję — przez materialną bryłę! Uogólnienie — przez niepowtarzalną indywidualność! — Ale są idee, które ułatwiają animizację. Bóstwa dadza się reprezentować pewnymi aluzjami szczegółów ciała, szat, zajęć i atrybutami o ustalonej z góry przenośni. Ale pory dnia? Czas tutaj w nic się nie krystalizuje. Fragmenty dnia budowane są przecie z wiatru, szumu, dali, jasności, zmiany, znużenia, temperatury. Gdzie tu wizualny element plastyczny? Pozatem ileż odmian różnych dni! Ileż możliwych nastrojów odczuwania!

Rzeźby Michała Anioła sa jednak tym wszystkim, będąc równocześnie najtwardszą, najbardziej statyczną rzeczywistością, jaką jest kamień. Marmur Michała Anioła jest niepokalanie czysty. Poza swą naturalną geologiczną spoistością w rzeźbach artysty nabiera intenzywności o nieskończonej potędze. Wydaje się, że jest ziarnem, w którym widać równocześnie cały kłos, chylący się na pełnym powietrzu, przesiąknięty życiodajnymi sokami, umierający w palącym po włosku słońcu. Rzeźby Michała uczestniczą w czwartym wymiarze, w czasie i zawierają w sobie wszystkie cztery żywioły, które łączą się w jakąś niepojętą jedność — ciężką i lotną, ciasną i przestronną, suchą i napęczniałą.

Te rzeźby przeprowadzić nas mogą do nowego rozdziału naszej znajomości z Florencją. Chcemy poznać miasto spoza niego i sponad niego. Wczesnym rankiem gubimy się w ogromnym ogrodzie di Boboli. Mijamy aleje, tarasy, fontanny, pomniki, arenę, groty: wychodzimy na glorietkę. Widzimy całe miasto. I znowu na pewno przypomni się nam Kraków. Ale widzimy przed sobą wyższe miejsca. Dlatego wieczorem znachodzimy się na Piazzalle Micheangello. I otóż tu na szerokim, płaskim tarasie widzimy poraz trzeci Dawida i poraz drugi cztery pory dnia. Miasto kocha swego wielkiego rzeźbiarza i chce go widzieć wszędzie. Tutaj rzeźby te są czymś innym. Są teraz przede wszystkim architekturą. I z tej roli wychodzą równie zwycięsko, jakkolwiek wystawione zostały na dumne osamotnienie w środku pustynnego placu, na szczycie miasta, pod pustym niebem. — Widok ze wzgórza raduje. Ładniejszego lądowego krajobrazu nie znajdzie się łatwo we Włoszech. Łagodne, leśiste wzgórza, liczne ogrody interesujący bieg Arno, daleko rozrosła zieleń — tworzą z Florencji pełną życia i rozmaitości oazę, zwycięsko opierającą się inwazji obrzydliwie gołych stoków Apeninu. — Podoba się nam miasto, które nazywa się tak samo jak kwiat.

Ignacy Fik

*) Począwszy od tego numeru będziemy zamieszczać Impresje z podróży po Europie Ignacego Fika.

WŁADYSŁAW BODNICKI

TRZY KSIĘŻYCE

Tak dużo kwitnie słów — nie wszystkie owocują.
Poetę prawo ciążenia do białej karty.
Głowę trudno unieść.
Za oknem mglisty księżyc.
Nie taki świecił zgubionemu w śniegowych polach.
Nie taki kiedy przez las ciągnęły nas złote źrebce.
Nie taki w Dalekiem pokazał mi śmierć w bzach.
Przypominam... wszystkiego przypomnieć nie zdołam.
Pewnie tajemny znak!
Głowę tak trudno unieść.
W ciemni mojego pokoju jak w lustrze.
Drugi księżyc —— świeca.
Kwiat w mieszkaniu siostry
Myśli o śmierci.
Głowę tak trudno unieść. Zagubiony w sobie...
A trzeci świeci we mnie — twoja umarła twarz.

JAN BOLESŁAW OŻÓG

Wiersz sielski

U ojca na ławie białe
całują się noce.
I pawie w głos zapiały,
we śnie skrzydłami łopocąc.

Sad siny, drzewa szczere —
delikatnie i tkliwie —
i zielony kuferek
ulęgałek i śliwek...

To jest ojczyzna: na ławie,
pod dachem, bez drogowskazu — :
Przeżegnaj się wodą u stawu
i nagi pędź po przełazach!

Szeleściwy księżyc zielony
po złotych topolach śmiga...
Wtem w stawie trysły ramiona,
bryzgnęła woda, opadły wodne
[Jadwigi...

To jest ojczyzna.

Od następnego numeru wstrzymujemy wysyłkę pisma wszystkim którzy nie nadeślą prenumeraty na rok 1938.

ADAM POLEWKA

Herod i ariowie

(Fragment z szopki „żywych masek")

dyr. Hrycz (śpiewa)

Chodzę po teatrze — w lewo — w prawo patrzę
z rana i wieczora — szukam autora.
Umarł teatr umarł — leży już na desce
jak dadzą subwencję — będzie zdychał jeszcze.
Brak repertuaru — szkoda o tym śpiewać
idę „Rozmarynu — Gałązkę" podlewać.
Może z tej gałązki — oby to nam Boy dał
rozwinie się z czasem „Teoria Freuda".
Cóż począć gdy teatr jest publiczki służką
A dla niej grunt baba i na scenie — łóżko.
Oj dana. —

Emil Zmora Zgagadłowicz (wchodzi)

Pan się oburza, toż to pogląd zdrowy!
Literatury wielki motorowy
jakim ja jestem — potwierdza to zdanie,
Pan jest obłudny mój kochany panie.

dyr. Hrycz:

Wolno tak mniemać, rzecz najoczywistsza,
zwłaszcza, gdy żąda tego talent mistrza.
Ja zresztą nie chcę tych problemów zatrzeć —
Mówiłem tylko skromnie o teatrze.

Zgagadłowicz:

To wszystko jedno czy z desek scenicznych
czy też z powieści — o sprawach fallicznych
czas mówić jasno, otwarcie i szczerze
jak ja to czynię i jak ja szermierzę!!
Bo choć nie działa dawno mój motorek,
mnie nie przeraża szczerości rozporek.
Literaturę tworzę właśnie nową,
rewolucyjną, mocną, parkanową.
Bo ręka ludu — wiedz pan o tym — panie
sens wypisała życia na parkanie.
Kiedyś zapisze to czerwony Gallus,
że lud ten skreślił; Mane, Tekel, Fallus!

dyr. Hrycz:

Ach — gdybyż teatr mógł mieć takie słowa
musiałbym wchodzić na scenę po głowach.
Narazie mamy na to słowa śliczne
symbole Freuda psychanalityczne,
i gdy o „szabli" mówią — myślą właśnie
to, co pan raczył wytłumaczyć jaśniej.
Myślę, że w całej tej Freuda Teorii
winien ten słownik błyszczeć w pełnej glorii,
choć nawet parkan w sztukę się przemienia
(Odchodzi)

Pajper (wchodzi):

Nie mogę pańskim myślom dać tytułu: s ł o ń c e
bo choć mam dwadzieścia dwa lat trzy miesiące,
choć złoto sekund pod jej, pod moim kolanem
gdy rozkosz piję dzbanem
trzepoce się, to wiem, że aczkolwiek — atoli —
pan trochę przesolił.
Mocne jest słowo gdy ma moją stopę
gdy ja — czyli: pan się pomylił —
By wierzyć w moje słowa
wystarczy mi patrzeć na zegar
która godzina? — szósta — szósta!
O tej godzinie mówią „Nowe usta"
Zważ: ja awangardy ojciec — dziadek
także opisuję pośladek,
lecz w zespole słów jest to nowe słowo
i mój pośladek gra awangardowo!

Zgagadłowicz:

Nic mi z uwag, którymi pan mnie tak zaszczyca,
pan może myśleć „zadek", a napisać „lica".
Nie dla mnie jest odległa, piękna metafora,
dla moich czytelników byłaby to — zmora.
Żegnaj wieszczu — a tak się żegnają nie wrogi
lecz ci, którym na starość wlazł romantyzm w nogi.
(Odchodzi)

Koń (wychyla się z za sceny i śmieje się)

Sztuka: (wchodzi)

Jestem sztuka — dzień dobry chłopczyku
siostra sztuki z pałacu sztuk pięknych.
Bardzo lubię do rzeczy chłopczyków,
czy masz wieczór dzisiaj zajęty?
Ja czczę konie Wojciecha Kossaka
Dinstl — dąbrowy się karmię słowami
i Huculów uwielbiam masami,
jako polską sztukę dla Polaka.
Bardzo mi się hitleryzm podoba,
bo tam niema tej wstrętnej krytyki.
Nie wzoruje się nikt tam na snobach,
wszyscy zdrowej tam łakną plastyki.
U nas tylko — Francuzi — Cézanny —
zniekształcone, zażydzone akty,
Trza malować piękne nagie panny
no i nieco przesłaniać — antrakty.
Tak osiąga się cel idealny
bo rasowo, twórczo, seksualny.
Ja w teatrze niby wóz Grzymały
kultywuję łóżko i sypialnie,
aby naród wciąż kochał się cały
i przeżywał jedność seksualnie
W literaturze czuję się najlepiej;
Tam jestem niby w moim buduarze:
ach, jak tam cudnie w tym miłości sklepie!
i jak upojno w tym problemów żarze;
bo tylko książki tylko zgoła, zgoła liche
nie opisują „das ewig weibliche".
Przecież by nowe życie się rodziło
do tego zawsze potrzebna jest miłość.
Więc pójdź chłopczyku! Ja ciebie popieszczę
i ujarockam, udinstlam w Dąbrowie,
że będziesz szeptał: jeszcze luba, jeszcze...
choć za złotego Sztuk Pięknych — tak powiesz.
Spójrz jakam piękna, jak cudnie ubrana!
Ach! cała wdzięczy się do mnie ulica,
ach co za pierś — ja jestem dziewica —
ja, z Monachium kurtyzana!

Koń (wychyla się i śmieje).

ŚCIEŻKĄ POETÓW

J. B. Ożóg; „Wyjazd wnuka"

Zatrzymując się przy poezji J. B. Ożoga, którego odkrył w „Okolicy Poetów" St. Czernik, należałoby napomknąć o atmosferze poetyckiej wśród jakiej debiutują **nowi młodzi** poeci (wiadomo, że tych młodych to już chyba trzecie pokolenie). Dałoby się tutaj wyróżnić trzy główne nurty; jedni płyną z prądem swoiście pojętego pseudoklasycyzmu, drudzy nie bacząc na ideę Awangardy eksploatują jej środki formalne, które przechodzą u nich już w „sztuczki", i rzucają się we wodospady francuskiego nadrealizmu, trzeci, najmniej ryzykowni, przedkładając nad wszystko umiar, zastygają w pozie sentetyzmu (jak chce J. Zagórski) — są to nowocześni dekadenci o zabarwieniu historiozoficznym (cała gama Żagarystów i Łobodowski). Młodziutkiemu więc poecie, jakim bywa zwykle **debiutant, grozi nielada** niebezpieczeństwo — w tym gąszczu współczesnej poezji może zagubić własne oblicze, co też dzieje się najczęściej. Dlatego też dość dużą zasługę należy przypisać St. Czernikowi z jego hasłami t. zw. **autentyzmu.** W tej szczególnej atmosferze jaka wytworzyła się obecnie w najmłodszej (!) poezji polskiej, autentyzm staje się propagandą własnego wyrazu poetyckiego, spełnia rolę tarczy o b r o n n e j przed nagminnym epigońatwem i grafomaństwem, jakie ostatnio się szerzy na wszystkie nuty, jakie wyżej wymieniliśmy. Na tym tle rozpatrując debiut Ożóga młodego utalentowanego poety możemy zaobserwować, że Ożóg dzięki Czernikowi, który czuwał nad jego muzą, uniknął jednego niebezpieczeństwa, ale wpadł w inne. —

Ożóg, — pominąwszy bardzo odległe echo poezji Wierzyńskiego z początkowej fazy twórczości („Pozdrowienie prowincji", strofa duga) — i to, że posługuje się odświeżoną przez Awangardę metaforą, która zresztą stała się powszechnym środkiem poetyckim i trwałą zdobyczą wszystkich poetów, — przedstawia nam się, jako indywidualność silnie zarysowana. Każdy jego wiersz mówi, że stać poetę na swój własny ton poetycki, czego prawie nigdy nie znajdujemy u debiutantów. Po przeczytaniu jego pierwszej książki, możemy mówić o stylu Ożoga, tak jak n. p. o stylu Czuchnowskiego, Piętaka lub innych. Poezja Ożoga wije się jak bluszcz dokoła dzieciństwa i jego wiejskiej przeszłości. Jest w niej coś z powojowatości; nawet opisy prac wiejskich nie przemawiają do nas trudem mięśni, lecz spowite są jakąś tęsknotą: „Biły pałką w sąsieki snopki szczeciniaste pomagał im zapach tęsknoty mojej".

Wielka skłonność do zdrobnień (chateńki, chatyny, kościółki, tarneńki i t. p.) i idąca z nią w parze misternie filigranowa atmosfera wiersza, co nawet uwydatnia się w jego rytmie, — wskazuje na to, że poeta zupełnie jak dziecko odznacza się bezpośredniością odczuwań i ogląda świat nie poprzez kategorie myślowe, ale apercepuje go zupełnie odruchowo i pierwotnie. Przy poezji więc Ożóga możnaby przypomnieć, to co mówi L. Chwistek, że prawdziwa sztuka, to sztuka dziecka i ludzi pierwotnych. Ten najświeższy bezpośredni ogląd rzeczywistości decyduje o oryginalnym brzmieniu wiersza Ożóga, i jeśli Czuchnowski jest przedstawicielem surowej zmysłowości wiejskiej, Piętak piekącej aż do bólu goryczy i chorobliwej wyobraźni, umiejscowionej w pejsażu wiejskim, Frasik rzewnej sielskości — to nowy poeta wsi, Ożóg dziecięcej powojowatości. —

Ożóg uniknął szczęśliwie epigoństwa, ale nie ustrzegł się innego niebezpieczeństwa. Wierząc ślepo teoriom Czernika uległ w dużej mierze fotografizmowi rzeczywistości. Tutaj właśnie mści się źle pojęty autentyzm, który zresztą ulega, coraz dalej idącym sformułowaniom i nawet sam Czernik nie wie jeszcze, jak on będzie wyglądał w przyszłości. W każdym razie na przykładzie poezji Ożóga możemy obserwować wszystkie błędy autentyzmu. Ożóga od zabrnięcia w źle pojętym przez niego autentyźmie uratowała tylko niezawodna własna intuicja poetycka. Śmiem twierdzić, że prawdziwego poety autentystycznego, takiego jak sobie Czernik już teraz wyobraża, — jeszcze niema. Na błędność tych wszystkich pojęć wskazuje również to, że Ożóg dedykuje swój pierwszy tomik takim m. in. „autentystom" w jego mniemaniu, którzy się do tego nie przyznają, jak n. p. Czuchnowski, a po części i Piętak. Wytykając powyższe zdolnemu młodemu poecie, musimy jednak przyznać, że wyjazd poetycki Ożóga pomimo wszystko jest udatnym i każe po jego muzie bardzo wiele jeszcze się spodziewać.

Wincenty Kuglin: „Młyny Boże"

Druga książka poetycka W. Kuglina „Młyny Boże", — poemat złożony z sześciu wierszy, niezwykle starannie wydana w bibliofilskiej bibliotece Jana z Bogumina Kuglina w trzydziestu niesprzedażnych egzemplarzach, odbiega od pierwszego tomu poety: „Po drodze" zwartością treści poetyckiej. Podczas gdy w pierwszej książce znalazły się wiersze bez specjalnego doboru, zebrane tak jak wychodziły kolejno spod pióra — w „Młynach Bożych" poeta ograniczył się do paru tylko utworów. Dzięki tej selekcji i skondenzowaniu myśli poetyckiej zyskał poemat na jedności. Beztroska chłonność otaczającego świata z pierwszego tomu Kuglina ustępuje w drugiej książce jakiemuś integralnemu dekadentyzmowi. Skok ten wydaje się być ewolucją naturalną; poeta czuje jak wymyka mu się odchodząca już młodość, i uczestnicząc w szybkości przemijania dochodzi do przekonania, że istotą bytu jest ustawiczna zmiana; każda sekunda jest grobem, a równocześnie i kołyską następnej chwili. Zaklęty Heraklitowym: „panta rei" uświadamia sobie, że i on od kołyski nosi swój własny grób, i że całe życie „odbywa wędrówkę grobem". Kuglin, przepojony filozofią śmierci, nie widzi w życiu już będącym wartości, — ważnym jest dla niego to, co dopiero się narodzi, — wartością ostateczną jest sam proces powstawania, który wiedzie poprzez naturalny „grób" poprzednich wartości. To ciągłe koło rzeczy symbolizują poecie Młyny Boże, które nieustannie wszystko mielą „na pokarm nowego życia". Dlatego też dla poety obarczonego katastrofizmem kosmicznym, w przeciwieństwie do katastrofistów historiozoficznych, jakich mamy wielu wśród najmłodszych poetów polskich (Zagaryści) — „leżeć na trawie — na brzuchu, lub walczyć, to wszystko jedno". — W tym wiecznym przepływie fal życia nawet i wartości poetyckie nie przedstawiają dla Kuglina większego znaczenia; przeto sam poeta, zgodnie ze swoją filozofią, zresztą, czemu daje wyraz wypracowaną niesamodzielnie — i skromnie, w przeciwieństwie do tylu innych poetów, którzy chcą być „niezwykłymi" — pragnie być tylko **„zwykłym"** poetą. Obserwując stronę formalną tych wierszy, które nietylko że nie mają ambicji tworzenia nowych światów poetyckich, ale nawet nie potrafią się wznieść ponad poprawność, możemy przyznać, że pragnienie poety w całości się ziściło.

Bronisław Kamiński: „Przeciw"

Tyle rokrocznie debiutów poetyckich, że aż dziw bierze, tyle pośpiechu, byleby

tylko zostać „poetą książkowym". Zdaje się, że niema rady z „kultem tomików" wśród poetów, o którym pisze H. Michalski. Znowu przed nami debiut młodziutkiego poety. Tytuł: — Przeciw. Oczywiście przeciw wszystkiemu: — przeciw dla sprzeciwu. Tak już jest, że młodzi zawsze będą przeciw. Ale nie to najgorsze. Przeglądając te pięćdziesiąt stron z wielką ilością wierszy, nadziwić się nie można, kiedy ci młodzi poeci wszystko to piszą. Przecież pierwszorzędni poeci, by równie tyle ilościowo „natworzyć" potrzebują niekiedy parę lat. Młodym poetom gładko idą wiersze. Wczytując się w buntownicze strofy Kamińskiego mamy wrażenie, że autor rzeczywiście posiada dość duży ładunek poetycki, co zresztą da się wyczuć zaraz w budowie wiersza. Wiersz jest przepojony okrzykami, zdanie narasta na zdanie, słowa się piętrzą, — rytm się łamie, nadając wierszom charakter emocjonalny. Tylko niestety wszystkie utwory Kamińskiego przedstawiają się chaotycznie, wiersz jak się to mówi popularnie nie „trzyma się kupy". Całkowicie brak sharmonizowania elementów poetyckich, co daje wrażenie czytającemu, jakby autor tak ot „wypluwał" z siebie te wiersze; materiał poetycki istnieje, brak tylko ręki poety, któraby uporządkowała i wygładziła rozlatującą się budowlę słowną. Nie widać u Kamińskiego jeszcze własnego wyrazu poetyckiego; tu i ówdzie ładne powiedzenie, ale niestety zalatujące poezją Czuchnowskiego i Przybosia. Kamiński bezsprzecznie posiada dyspozycje poetyckie, — należałoby mu tylko życzyć, by nie pisał za dużo, a zabrał się gorliwie do pracy nad tworzywem poetyckim, to kto wie, czy z niego nie narodzi się poeta. Poemat „Przeciw" całkowicie rozlazły i chaotyczny mówi tylko o pewnych możliwościach Kamińskiego na przyszłość — w teraźniejszości wcale do nas nie przemawia.

Józef Sroga

TEATR

WARSZAWIANKA I SĘDZIOWIE

Nieraz już zastanawiano się nad tym jak należy wystawiać dramaty Wyspiańskiego: czy trzymać się ściśle tradycji i hamując własną inwencję **odtwarzać** dawną inscenizację, grę i dekoracje stworzone, albo zaaprobowane przez autora, czy też pozwolić sobie na inne, nowe podejście do tego teatru. Jeden i drugi kierunek ma swoich zwolenników. W Krakowie zwyciężali dotąd oczywiście tradycjonaliści — w Łodzi, wolnej od jakichkolwiek tradycyj artystycznych „nowatorzy", w słynnej już koncepcji „Wesela" z figlarnym „Wernychochołem".

Zdaje mi się, że w interesie teatru będzie zawsze zachowanie, pieczołowite strzeżenie dokonań artystycznych Wyspiańskiego i że jeden teatr w Polsce, i to właśnie teatr krakowski, może i powinien spełniać funkcję pewnego rodzaju muzeum, oczywiście w odniesieniu do Wyspiańskiego tylko, być dla niego tym, czym Comédie Française dla wszystkich wielkich pisarzy dramatycznych Francji. Tradycyjne wystawienie Wyspiańskiego w teatrze krakowskim nie przeszkodzi wcale innym teatrom w odnajdywaniu współczesnego, ciągle nowego wyrazu w teatrze Wyspiańskiego, przeciwnie, dla eksperymentujących, twórczych reżyserów będzie dobrą szkołą i punktem wyjścia.

Inscenizacja p. Stanisławy Wysockiej nie była ani tradycyjna, ani tym mniej, rewolucyjna. Nie tradycyjna, bo p. Wysocka wprowadziła wiele zmian, szczególniej w inscenizacji Warszawianki. Szczegółowo omówił te odchylenia sprawozdawca IKC., ja przypomnę tylko najważniejsze dla mnie, fatalne dla sensu sztuki zapchanie sceny umundurowanymi statystami. Za sceną rozgrywa się bitwa o Warszawę, a Chłopicki przeżywa „kryzys", nie zdecydował się jeszcze być wodzem, wziąć na siebie odpowiedzialność za to powstanie wzniecone przez romantycznych młodych ludzi pragnących wzniosłej śmierci. I jego obecność we dworku jest najzupełniej usprawiedliwiona dramatycznie, więcej, jest dramatycznie konieczna: bitwa odbywa się bez wodza, krótki teatralny skrót historii powstania. Natomiast obecność tutaj dużej ilości tych właśnie młodych ludzi psuje całe założenie sztuki, znaczy, że nie tylko wodowie są poza bitwą. Poza tym, wprowadzenie na scenę niepotrzebnych ludzi stwarza zawsze pewnego rodzaju niepokój, rozprasza uwagę, która niepotrzebnie na przykład tutaj koncentruje się, w chwilach słabszego napięcia, na jaskrawo ubranych postaciach nieznajomych.

Wszystkie zresztą wprowadzone przez p. Wysocką zmiany w inscenizacji Wyspiańskiego, są nieśmiałe, dostatecznie nieuzasadnione. Może stanowisko teatru Słowackiego..., jako posiadającego żywe jeszcze tradycje prób, na których był obecny Wyspiański odbierało odwagę inscenizatorce, posiadającej nie tylko śmiałość ale i dużą kulturę artystyczną, która bywa często jednym więcej hamulcem.

W „Warszawiance" wyróżnili się przekonywującą grą i dobrą dykcją najmłodsi z zespołu, p. Niedziałkowska i p. Czajkowski. Trudno natomiast pogodzić się z grą p. Jaroszewskiej: jej Maria była przejaskrawiona, niepotrzebnie hałaśliwa (płacz przy fortepianie), żenująco-przykra. Trochę więcej umiaru i spokoju wyszłoby na korzyść sztuce i pozwoliłoby widzowi wyraźnie słyszeć piękny tekst Wyspiańskiego. „Sędziowie" za to byli zagrani bez zarzutu, należałoby właściwie wymienić wszystkich: Świetną p. Suchecką-Jewdochę, naprawdę wielką tragiczkę, p. W. Nowakowskiego i p. Karbowskiego, pp. Kopijowską, Bobrowskiego, Burnatowicza i Kondrata.

Reżyserii mam do zarzucenia tylko zbyt słabe zaakcentowanie groteskowości, tragicznej niekompetencji sądu i obcięcie rozmowy Joasa z Urlopnikiem. Przecudna kwestia Joasa, wyjawienie widowni bliskiego, serdecznego stosunku jego do Urlopnika sprawia, że w chwili oskarżenia Joas staje trochę mniej pozaświatowy i groźny, a bardziej tragiczny i ludzki.

GAŁĄZKA ROZMARYNU

„Gałązka rozmarynu" jest sztuką popularną, łatwo dostępną tak ze względu na formę jak i samo podejście do tematu. „Pięć obrazków z życia plutonu", to poprostu dawna „pièce à tiroirs" której bohaterem jest kilku ludzi zamiast jednego. Od przygody do przygody, od sytuacji do sytuacji coraz wyraźniej zarysowują ...się ich postacie i w chwili, kiedy wiemy już o nich wszystko, stają się nudni, nie wypływający z akcji, ale mocny wzruszeniowo akcent, jak dawny deus ex machina kończy sztukę.

Od przygody do przygody... Raczej trzebaby powiedzieć od wzruszenia do wzruszenia; cała sztuka zbudowana jest na jednej zasadzie: kontrastowania scen dramatycznych czy melomadramatycznych komicznemi. Ten proceder najwyraźniej występuje w obrazie trzecim; z boku „dobry morderca" spowiada się kapelanowi, a na dzwonnicy fryzjer goli hrabiego. Kiedy jedna grupa milknie, druga zaczyna zajmować sobą widza. „Gorące oklaski jakie powitały ten epizod świadczą, że autor nacisnął odpowiedni klawisz" pisał jeden z krytyków o defiladzie w akcie pierwszym. Można powiedzieć, że autor operując z wirtuozerią środkami scenicznymi naciska ciągle odpowiedni klawisz, ale ciągle ten sam, aż do znudzenia: trochę wzruszenia, trochę kawałów i z powrotem.

Najważniejsze moim zdaniem błędy sztuki, to poruszana już przez krytykę sprawa lekarza, który zmuszony udawać prostaka ze spokojem przygląda się w okopach umierającym i cierpiącym kolegom — i nie wychodzi ze swojej roli. Tak mści się na autorze złośliwy konwenans wprowadzania sztucznie intrygi miłosnej do sztuki, której tematem nie jest jakakolwiek intryga, i której jednolitość polega na pokazywaniu ciągle tych samych ludzi w ciągle tej samej atmosferze: patryjotyzmu i humoru. Wprowadzając do swej sztuki, obowiązujący w dawnej, pseudo-społecznej czy popularnej literaturze romans dwojga ludzi z różnych klas społecznych, autor zmiejsca ją „postarzył" — co więcej, romans ten jest potraktowany pobieżnie, nie związany organicznie z całą sztuką (co wypływa z tego że ci „kochankowie" nie są jedynymi ani głównymi bohaterami sztuki i robi wrażenie czegoś sztucznego, ad hoc wprowadzonego dla zachowania tradycji, dla świętego spokoju, dla zachowania pozoru jakiejś intrygi.

„Gałązka rozmarynu" jest sztuką popularną, jest dalszym etapem rozwojowym teatru ludowego polskiego z którego wyrosła; dość wspomnieć chociażby liczne analogie z ostatnio wystawianą w Krakowie „Jaskółką z wieży mariackiej": komiczny Austriak, niewybredne, kawały, wreszcie para: córka strażaka i młody ornitolog i medyczka — góral. Wprawdzie okazuje się, że góral jest doktorem medycyny, ale przez cały czas trwania sztuki był tylko góralem, różnica socjalna istniała, tworząc pewnego rodzaju pseudo-konflikt. Samo jeszcze twierdzenie, że „Gałązka rozmarynu" jest sztuką popularną nie deprecjonuje sztuki; zaszeregowuje ją tylko, stawia w urzędzie sztuk mających swój odrębny charakter i odrębne cele. Wyłania się tylko kwestia czy dla Krakowa wystarczy jeden jedyny teatr, czy nie należałoby pomyśleć o jakimś teatrze popularnym w celu odciążenia teatru Słowackiego, który może wprawdzie wystawiać sztuki popularne, ale nie za często i nie zadługo, aby nie pozbawiać teatru bardziej wybrednych widzów. Tych, których nie ponosi entuzjazm z powodu obłoku płynącego po niebie, strzałów armatnich, czy fruwających po scenie „spodnich części garderoby męskiej".

P. Nowakowski okazał się tu raz jeszcze świetnym reżyserem: z kilkudziesięciu wykonawców, pomiędzy którymi znajdowali się amatorzy stworzył zgrany zespół.

Należało jednak podkreślić bardziej momenty komiczne a przytłumić rozbrajająco sentymentalne, które na terenie Krakowa, gdzie rozgrywa się początek sztuki i zkąd pochodzą bohaterzy, stawały się chwilami zbyt ckliwe.

Z pośród zespołu wyróżnić należy panie Korecką, Suchecką i Niedziałkowską, pp. Białkowskiego, Burnatowicza, Czajkowskiego, Kondrata, Rycharskiego, Modzelewskiego Woźnika i Goliata.

Dekoracje wzruszająco realistyczne, obłoki płynące po niebie, strzały reflektory szukające po widowni nieprzyjaciół i zestrzelona sosna, złożyły się na to emocjonujące widowisko. Najładniejsza i najbardziej kolorowa dekoracja w ostatnim obrazie.

H. Wiel.

KRONIKA

ODCZYT PROF. KOTARBIŃSKIEGO

W dzisiejszej epoce charakteryzującej się gwałtownym przeszeregowaniem wartości, taki prosty nawrót do prymitywnych prawd pozornie oddawna znanych, dla wielu (niestety) może wydać się rewelacją. I tak prof. Kotarbiński w odczycie p. t. „Jedność narodów w obliczu jedności kultur" oparł się na założeniu; **Mowa i kultura są to wytwory zbiorowego wysiłku ludzkości w celu łatwiejszego porozumienia się.**

Dlatego prądy o podłożu nacjonalistycznym (można je nazwać tutaj prądami reakcyjnymi) propagujące samowystarczalność kulturalną (t. zw. sztuka, literatura i wiedza „narodowe") zahamowują naturalny rozwój człowieka, a u natur bardziej wrażliwych i tych, którzy etnicznie czy uczuciowo nie mają jednolitego oparcia o masę w danym okresie panującą wywołuje cały szereg konfliktów i urazów psychicznych. (Asymilanci, mieszańcy, przeciwnicy polityczni i intelektualiści). Wiadomo, że każda prawe indywidualność, o ile zmusimy ją do bytowania w zacieśnionych ramach niszczeje. Trudno wymagać od uczonego, aby wyrzekł się wszelkich zdobyczy nauki, o ile nie powstały one na jego rodzimym podwórku. Ludzkość dąży do pewnego całokształtu. Wysiłek wszystkich narodów w różnych dziedzinach składa się na to, co nazywamy kulturą i wiedzą.

W tym oświetleniu polityka zaściankowej samowystarczalności okazuje się dla postępu zgubną. Do słusznych uwag prof. Kotarbińskiego można by dorzucić jeszcze jedno. Szkoda, że obok szeroko uwzględnionego przy ruchach narodowych momentu kulturalnego nie został podkreślony moment ekonomiczny, który zazwyczaj jest osią zagadnienia podczas gdy wszystkie inne hasła są tylko dla niego pretekstem.

J. W.

KRONIKA FRANCUSKA

Teatr Montparnasse wystawił ostatnio bardzo starannie tak pod względem obsady, jak i plastycznym sztukę Marcelle Maurette p. t. „Madame Capet". Krytyka, mająca pewne zastrzeżenia, co do ścisłości historycznej i znajomości przez autorkę sceny — jednogłośnie podnoszą wspaniałą grę Marguerite Jamois w głównej roli.

Henri d'Amfreville osiągnął duży sukces swoją książką p. t. „Les fanatiques". Są to (modne obecnie) dzieje jednej rodziny, którą przewodzi w sposób tyrański kobieta — najstarsza z rodu.

Renée Villoteau przetłumaczyła z angielskiego fragment z słynnych pamiętników Samuela Pepys. Są to jedyne w swoim rodzaju notatki bystrego i złośliwego przechodnia, który notuje proste wydarzenia i daje w ten sposób znakomity obraz swojej epoki. Fragment ten, który zajmuje cały duży tom został nazwany przez jednego dowcipnego krytyka „Zwierzeniami za 3 grosze", co doskonale wyraża istotę rzeczy.

„Revue de Paris" przedrukowuje z angielskiego pisma fragment z pamiętnika J. M. Murry — pisarza angielskiego i męża zmarłej słynnej pisarki K. Mannsfield — opisujący spotkanie wymienionej pary literatów z niemniej słynną parą t. j. D. H. Lawrence'a i jego żony. Spotkanie to, najzupełniej przypadkowe i proste miało później złączyć obie pary wierną przyjaźnią.

Aime Puech kończy pracę swego kolegi Th. Reinacha p. t. „pour mieux aimer Sapho". Dzieło to jest jedynie wiernym tłumaczeniem mozolnie odczytanych fragmentów bez próby jakichkolwiek rekonstrukcyj, które — zdaniem wydawców dość już wypaczyły nasze pojęcia o twórczości tej poetki.

Giraudoux wystawia obecnie w Paryżu nową sztukę p. t. „L'impromptu de Paris". Rzecz dzieje się za kulisami teatru i pointy kierują się przeważnie przeciwko krytykom teatralnym. Prasa przyjęła sztukę z zrozumiałych względów z kwaśnym uśmieszkiem.

M. Chadourne wydał nową książkę p. t. „Dieu créa d' abord Lilith" przyjętą z dużym uznaniem. Krytyka podkreśla, że autor pierwszy pokusił się o literackie ujęcie mitu o legendarnej kobiecie — tworze Szatana —

która poprzedziła stworzenie pierwszego człowieka.

Słynny essayista francuski Alain wydał nowy tom p. t. „Les saisons de l'esprit". Krytyka przyjęła nowy tom z ogromnym uznaniem, podkreślając nietylko głębokie filozoficzne wykształcenie autora, ale i jego fantazję twórczą.

Niezmożony bojownik Céline wydał w ostatnich dniach książkę p. t. „Bagatelles pour un massacre".

MK.

KRONIKA ANGIELSKA

„Il. London News" przynosi bardzo piękne reprodukcie z wystawy malarstwa 17 w. otwartej obecnie w Londynie w Burlington House. Wystawa obejmuje szereg najcenniejszych dzieł, z których niejedno sam król angielski ze zbiorów swoich w Windsor Castle i Buckingham Palace dla uświetnienia kolekcji użyczył. Tytułowa strona tygodnika reprodukuje portret mulata Pareja przez Velasqueza. Pareja był służącym słynnego malarza, w którym Rubens przypadkowo odkrył również talent artystyczny. Pareja został istotnie znanym malarzem.

KRONIKA WŁOSKA

„Cor. della Sera" drukuje artykuł Attilio Momigliano o Grazi Deledda. Publicysta zamieszcza wyimki z listów słynnej pisarki, w których autorka sama prostuje niektóre błędne, a bardzo rozpowszechnione o niej mniemania. Między innymi utrzymuje, że wbrew twierdzeniom swych biografów nigdy nie była ani tak skromna, ani przesadnie prosta. Przeciwnie stwierdza sama dumnie, że wyższą była ponad małostki i przesądy. Nadto akcentuje świadomie że... pełnię życia osiągnęła tylko dzięki temu, że była kobietą i stworzyła rodzinę. Kierunkiem artystycznym była dla niej szkoła pozytywistów włoskich, choć z pewnymi zastrzeżeniami.

Z powodów niezależnych od Redakcji numer opóźnił się, następne numery będą wychodziły punktualnie 15 każdego miesiąca,

Z PRASY

MAŁO SŁÓW, DUŻO TREŚCI

Krótki, a świetny artykulik zamieścił niedawno „Apel" (dodatek literacki Kuriera Porannego).

Artykulik składa się z małych rozdziałków. Jeden z nich p. t. „Zestawienia zjawisk" ma swój odrębny styl. Zawiera luźne spostrzeżenia, czasem najzwyczajniej konstatowane fakty, ale sposób ułożenia materiału jest tak subtelny, a nieraz tak zabawny, że narzuca najsmaczniejsze wnioski. Dla przykładu kilka urywków:

> Jerzy Zagórski wydał świetny tom wierszy p. t. „Wyprawy". Jan Lechoń nic nie wydał. Kazimierz Wierzyński wszedł do Akademii Literatury.
>
> „Pion" ma nową redakcję. Z redakcji „Prosto z mostu" ubył zdrowy rozsądek. Co do „Skamandra", to wychodzi toto co kwartał, ale już w ogóle nie jest redagowane.
>
> O Czerniku da się powiedzieć że pisuje w „Prosto z mostu", o Ważyku — że nigdy nie będzie pisywał w „Prosto z mostu".

W innym tonie utrzymany jest rozdziałek p. t. „Sygnał zdrady". Iskrzy się od bystrych uwag:

> Pan Kott, autor słabiuchnego tomiku wierszy awangardowych, nagle ruszył z całym impetem na awangardę i ogłosił, że zwycięstwo jej jest pyrrusowe. Pocóż jednak przy tym ujawniać tyle ignorancji w datach, ustalaniu epok i punktów zwrotnych. Artykuł Kotta w ostatnich „Sygnałach" to sygnał zdrady. Kott zdradza nie tyle awangardę, ile własną pozę".

— r.

O TEATRZE POPULARNYM

Dr. Jerzy Ronard Bujański w artykule pt. „O scenę robotniczą w Łodzi" („Czas" nr. 8 z 9. I. 1938) zwraca uwagę na konieczność powstania teatru popularnego w mieście, które jak dotąd jest miejscem największego skupienia proletariatu. „...O to należy przede wszystkim walczyć, aby masom robotniczym dać placówkę pełnowartościową tak artystycznie, organizacyjnie, jak i socjalnie". Teatr Miejski, ani Teatr Popularny tego zadania nie spełniają — repertuar tych teatrów musi rzeczywiście odbiegać daleko od naszego wyobrażenia o repertuarze teatru popularnego, skoro autor artykułu wymienia jako jedyne sztuki z ubiegłego sezonu, nadające się dla scen robotniczych, „Przepióreczkę" i „Poskromienie Złośnicy". (!)

Żeby spełniać rzeczywiście swoje kulturalno-społeczne zadanie, teatr popularny musi, zdaniem autora być dziełem samych robotników, to jest wyłonić się z istniejących już organizacji robotniczych, a nie być tworem sztucznie powstałym i narzuconym „z góry". P. Ronard Bujanski przewiduje bliski kontakt takiego teatru z publicznością; kierownicy mogliby udzielać pewnych, wprowadzających informacyj przed przedstawieniem, a po nim prowadzić dyskusję, co oczywiście wpłynęłoby na wzmożenie się zainteresowania teatrem, podniosło poziom kulturalny publiczności, a wreszcie ułatwiłoby pracę kierownictwu tego teatru, który nie tylko nie ma w Polsce wzorów do naśladowania, ale musi stwarzać wszystko, od form organizacyjnych, aż do repretuaru. W związku z trudnościami repertuarowymi, autor proponuje inscenizacje utworów polskich autorów: Żeromskiego, Struga, Wiktora, Kruczkowskiego i in., wreszcie inscenizacje poematów. Potem oczywiście „przyjdą i autorzy, którzy ubarwią i wzbogacą repertuar tego specjalnego teatru".

Brak repertuaru wydaje mi się najgroźniejszą przeszkodą; bo żeby teatr mógł spełniać swoje kulturalne zadanie muszą isnieć sztuki na odpowiednim poziomie kulturalnym i artystycznym.. Całe dotychczasowe archiwum od lat nie przewietrzane i nie odświeżane pełne jest steku głupstw i ordynarności nie daleko odbiegających od poczciwego „Żyda w beczce", słusznie też pisze p. Ronard Bujański, że „To, czym się obecnie karmi sfery robotnicze w teatrze na t. zw. przedstawieniach dla robotników — jest jednym wielkim nieporozumieniem".



Książki nadesłane:

Jan Bolesław Ożóg: „Wyjazd Wnuka". Bibljot Okolicy Poetów t. 6. Kraków — Warszawa 1937 r.

Wincenty Kuglin: „Młyny Boże". Bibljot. Jana Kuglina, Poznań 1937 r.

Bronisław Kamiński: „Przeciw". Klub Młodych Artystów, Kraków 1937 r.

Janusz A. Rymsza: Jałowce i widma" Dom Książki Polskiej, Warszawa Wyd. II. 1937 r.

Lech Piwowar: „Co wieczór" Kraków 1937 r.

CZYTAJCIE PRENUMERUJCIE ROZPOWSZECHNIAJCIE *„NASZ WYRAZ"* *Jedyne pismo lit.-art. Krakowa*

REDAGUJE MŁODZIEŻ AKADEMICKA
Redakcja i Administracja: KRAKÓW, JANOWA WOLA 9, I. p.

CENA PRENUMERATY:
Miejscowa roczna zł 3.50 zamiejscowa roczna zł 4.—
CENA OGŁOSZEŃ:
1 str. zł 400 — 1/2 zł 200 — 1/5 zł 100 — 1/16 zł 50 — 1/32 zł 25

Redaktor odpowiedzialny: JÓZEF MEIZNER

Naczelny redaktor i wydawca: WŁADYSŁAW BODNICKI